Dos etapas en el último viaje de la triste Ofelia: Millais y Rimbaud

Mª Victoria RODRÍGUEZ NAVARRO
Universidad de Salamanca

Belleza, bondad, ingenuidad, locura. Esas son las características que el genio de Shakespeare aportó al personaje de Ofelia, doncella trágica, víctima de una dinámica en la que no participa.

La única salida para su locura es el suicidio, "la mort la plus préparée, la plus totale", como diría Bachelard, la muerte en el agua como algo íntimamente ligado a la condición femenina, un largo destino, no sólo para la enigmática criatura shakesperiana sino para otras tantas Ofelias que a lo largo de los tiempos se han encarnado en el arte y en la literatura[1].

Dado que el auténtico reino de los personajes de ficción es el de la intertextualidad, Ofelia se fue independizando poco a poco de Shakespeare, de su contexto literario inmediato e incluso de su contexto histórico y será el símbolo del suicidio femenino. Se aparecerá a los artistas y a los poetas como flotando en el agua, entre flores y con su cabello de largos mechones, "une chevelure dénouée par les flots". A partir de este momento, emprenderá su último viaje, que progresivamente avanza río abajo, pero que la liberará a la par que al poeta, de su drama existencial.

1. Penúltima etapa: De Shakespeare a Millais

Es evidente que para cualquier recreación sobre el tema hay que partir del referente primordial, del personaje en su estado original, que ya contiene los conceptos básicos, en este caso virginidad, locura y muerte, a partir de los cuales se desarrolla todo el proceso creativo. La idealización de la locura femenina ha sido una constante en la

---

[1] Cf. al respecto el artículo *Antes y después, Ofelia* de Maria Lucía Puppo donde se ocupa de las que ella llama "Mujeres del agua"

literatura y la Ofelia de Shakespeare es uno de sus primeros y grandes exponentes. La mujer loca, fuera del mundo aceptable, pero aceptable por ser mujer y loca, es una figura atractiva aunque perjudicial desde luego, pues es incapaz de transitar efectivamente en el mundo real. El genial dramaturgo inglés se ocupa en varias ocasiones de personajes femeninos locos, como es el caso de lady Macbeth, pero mientras ésta representa el arquetipo de loca rebelde, Ofelia aparece como la loca víctima.

Ofelia no es sólo un personaje más dentro de la producción de Shakespeare, no es la ficción de una persona particular, sino el retrato de un tipo de mujer, una de las posibilidades de ser de las mujeres, según el autor. Si revisamos la fábula de Hamlet sólo existen en ésta dos mujeres, y ambas retratan dos tipos opuestos. Gertrudis es perversa, calculadora, adúltera, promiscua, y acaba asesinada. Por el contrario Ofelia es buena, ingenua, virgen, loca y suicida. Estos dos tipos retratan modelos de mujer que no están presentes sólo en Shakespeare sino en varios relatos de la tradición literaria occidental.

Las doncellas de los cuentos son rescatadas por sus príncipes, pero en el caso de Ofelia esto no ocurre. El príncipe ha enloquecido, se ha ocupado de un asunto más urgente, el poder, la venganza y la justicia. Mientras, Ofelia espera, suspendida en la vida cortesana y en el amor de Hamlet, a que éste se decida por fin a convertirla en esposa y princesa. Pero esto no ocurre. Ella es rechazada incluso, y para colmo su padre muere a manos del príncipe. Ofelia deja de tener novio y padre, y su hermano se halla ausente. Por lo tanto Ofelia ya no es hija, ni novia, ni hermana. No es nada. Entonces ocurre su desaparición, una lenta desintegración de su mente (la locura) y luego la desaparición de su cuerpo (el suicidio). Se desintegra porque desaparecen las figuras masculinas de las que depende su razón de existir. Como dice Daniela Cápone, opinión que comparto, "de este modo la muerte de Ofelia es resultado de la pérdida de las relaciones de parentesco que le confieren identidad". (CÁPONE, 2004: 78). En ese sentido, su destino es trágico, ya que cae en la desdicha, fruto de las acciones de los demás. Esta es Ofelia.

Y después de ser, parafraseando a Bachelard, una ninfa viva, tras sufrir la atracción del agua, empieza a formar parte del reino de las ninfas muertas, algo para lo

que ya estaba predestinada desde la primera escena, donde se enfrenta al príncipe; en este momento éste, siguiendo la regla de la preparación literaria para el suicidio, la identifica ya con una ninfa: “Aquí llega la bella Ofelia. Ninfa, en tus plegarias recuerda mis pecados” (SHAKESPEARE, Act. III, esc. 1) Y de este modo, “Ophélie doit mourir pour les pêchés d'autrui, elle doit mourir dans la rivière, doucement, sans éclat. Sa courte vie est déjà la vie d'une morte. Cette vie sans joie est-elle autre chose qu'une vaine attente, que le pauvre écho du monologue de Hamlet ? ” (BACHELARD, 1942: 96).

La ironía trágica consumará finalmente la identificación de Ofelia con el agua en el relato que la Reina hace de su muerte. Ofelia cayó al arroyo mientras recogía flores y cantaba en su desvarío, en una confusa situación que hace pensar tanto en un accidente como en un suicidio. Este momento previo es el que nos presenta Waterhouse en uno de sus cuadros, titulado *Ophélia* (Fig.1):

> Sobre un arroyo, inclinado crece un sauce
> que muestra su pálido verdor en el cristal.
> Con sus ramas hizo ella coronas caprichosas
> de ranúnculos, ortigas, margaritas, y orquídeas
> a las que el llano pastor da un nombre grosero
> y las jóvenes castas llaman "dedos de difunto".

En esta primera versión (1894) de las tres que el autor produjo, podemos apreciar a Ofelia sentada en el tronco del sauce, con el arroyo donde se ahogó al fondo, en el momento previo a su muerte. Se está colocando en el pelo una guirnalda con las flores que acaba de recoger, mientras otras siguen en su regazo.

> Estaba trepando para colgar las guirnaldas
> en las ramas pendientes, cuando un pérfido mimbre
> cedió y los aros de flores cayeron con ella
> al río lloroso.

Así aparece en el cuadro de Delacroix, *La mort d'Ophélie* (1844) donde asistimos al momento exacto en que cae de la rama (Fig.2). Acaba de perder el equilibrio y, sin soltar las florecillas que había recogido y sostiene en su mano izquierda, está a punto de producirse el contacto con el agua del río, en una zona de umbría donde la luz parece irradiar de la figura central de Ofelia.

Sus ropas se extendieron,
llevándola a flote como una sirena;
ella, mientras tanto, cantaba fragmentos
de viejas tonadas como ajena a su trance
o cual si fuera un ser nacido y dotado
para ese elemento. Pero sus vestidos,
cargados de agua, no tardaron mucho
en arrastrar a la pobre con sus melodías
a un fango de muerte. (IV, 7).

A los ojos del criticismo en general y el poético en particular, los tristes avatares de su vida, su estado delirante, y el mismo sentido lírico hacen más apetecible la tesis de la muerte suicida, más por abandono que por acto. Esta confusa situación es resuelta por Bachelard como "une mort romancée", y la justifica añadiendo: "Qui joue avec le feu se brûle, veut se brûler, veut brûler les autres. Qui joue avec l'eau perfide se noie, veut se noyer […] elle est une créature née pour mourir dans l'eau, elle y retrouve comme dit Shakespeare, son propre élément". (BACHELARD, 1942 : 97). En efecto, la frase que Laertes pronuncia a modo de epitafio parece resumir toda la existencia de su infeliz hermana: "Pobre Ofelia, bastante agua has tenido". Pobre Ofelia, hermosa Ofelia, en esta tragedia casi siempre aparece su nombre acompañado de un epíteto, subrayando su dulzura y su desventurado destino, pero es Laertes el único que hace referencia a su castidad:

Dadle sepultura
Y que broten violetas en su carne
Pura y sin mancha[2]

La Flor muere recogiendo flores para hacer una guirnalda y como tal es despedida por todos, especialmente por Gertrudis, que la quería sinceramente, con la hermosa frase: "Flores para una flor". Y es que las flores y las plantas acompañan casi permanentemente las últimas horas de Ofelia.

Ya en los prolegómenos del fatal desenlace, ésta recurre a las plantas para transmitir sus cuitas a Gertrudis. Con intención incierta le ofrece unas hierbas reputadas

[2] Como afirma Puppo, "desde Shakespeare a nuestros días ha habido tanto críticos como directores que han demostrado o bien refutado la existencia de una intimidad física entre Hamlet y Ofelia. Las groseras imprecaciones en boca del Príncipe y los juegos de palabras que aluden a la sexualidad en III, 1 contribuyen sin duda a alimentar la primera de las hipótesis".

entonces por sus efectos beneficiosos, pero también por su efectos abortivos, como el hinojo y la ruda, a la que además se le atribuía eficacia para exorcizar demonios, y también la palomilla, una planta que a altas dosis resulta igualmente tóxica: "…hinojo para vos, y palomillas y ruda... para vos también, y esto poquito es para mí. Nosotros podemos llamarla yerba santa del Domingo,... vos la usaréis con la distinción que os parezca...". En tono mordaz y atormentado denuncia la muerte de su padre Polonio a manos de Hamlet: "…Ésta es una margarita. Bien os quisiera dar algunas violetas; pero todas se marchitaron cuando murió mi padre. Dicen que tuvo un buen fin...". (SHAKESPEARE, Act. IV, esc. V) Plantas todas ellas de una fuerte carga simbólica. A la reina le entrega hinojo, que representa el halago y el disimulo acompañado de palomilla, ingratitud e infidelidad; al rey, ruda, el arrepentimiento y se guarda también un poco para ella, mientras que reserva el romero para Laertes, el recuerdo, y el pensamiento, la fidelidad. La violeta simboliza claramente la modestia y la humildad, así es evidente que con la muerte de su padre triunfó la soberbia y la prepotencia.

Esta presencia de flores asociadas a la muerte de Ofelia es la nota dominante en el sobrecogedor lienzo de Millais, que no hizo sino mantenerse fiel al artificio alegórico shakesperiano (Fig.3). Y fue esta Ofelia la que sedujo al genial pintor prerrafaelita, quien forjó una reinterpretación pictórica realmente impresionante. Una guirnalda de violetas abraza el cuello de la joven. Flotando en el agua, hay esparcidos: pensamientos, y amapolas, símbolo del adormecimiento y la muerte. También vemos nomeolvides, ulmarias, ortigas, margaritas, narcisos, coronas imperiales, lirios, adonis, dedos de muerto… incorporados no como aderezos pueriles, sino como metáforas tanto de los defectos de Hamlet como de los sentimientos taciturnos de Ofelia. Habría sido una incoherencia que Millais hubiera prescindido de esta abundancia iconográfica o que no se hubiera esmerado en su reproducción.

Aunque el tema central de la obra es el mito ofeliano, es admirable el melancólico escenario natural que lo enmarca. El entorno es frondoso y brillante en colorido, de suerte que no resulta opresivo; a pesar de ser testigo de la tragedia, se trata de un paraje apropiado para su inspiración.

Pero si Shakespeare prefirió la escena de la caída, de la desaparición en el agua, del suicidio casi camuflado, Millais al igual que hará Rimbaud se detendrá en la

descripción de la difunta que se va ya a la deriva, incorporando a la vez el tema del *todtenbaum*. Si en el texto dramático se hace hincapié en el agua que se traga progresivamente a Ofelia, en el cuadro prerafaelita el agua está asociada a la idea del viaje, el agua que transporta el cuerpo de la infortunada.

La figura de Ofelia está desapareciendo bajo las "gimientes" y sosegadas aguas, que son lo bastante diáfanas para no ocultarnos sus brazos y torso, parcialmente inmersos. Su rostro está ahora ausente en un gesto patético que conmueve sobremanera. Los ojos inanimados, los labios entreabiertos, inertes, y las manos en actitud de ofrenda, dejando ya escapar unas flores. A diferencia de la representación de Delacroix, la parte inferior de su cuerpo parece estar ya sumergida, permaneciendo en la superficie las piezas más vaporosas del pesado vestido, que al igual que sus largos cabellos, parecen resistirse a desvanecerse para siempre. Lógicamente, la imagen poética de Ofelia, un "beau cadavre", está muy alejada de la que correspondería a la macabra realidad de un ahogamiento[3]. El realismo, por supuesto, está ausente en esta escena, igual que lo estaba en Shakespeare, pues "un tel réalisme, loin d'éveiller des images, bloquerait plutôt l'essor poétique". (BACHELARD: 1942: 98)

Junto a ella, que encarna el tema de la "femme végétale", plenamente incorporada al decorado natural, sobrenadan las flores que había recogido. Flores que están pintadas con una precisión y una minuciosidad asombrosas. Aunque para algunos críticos contemporáneos esta representación fue tachada de exuberante y pensaban que distraía la atención sobre el personaje, nada más lejos de la realidad. El conjunto de la composición es soberbio, y sin embargo, nada impide que cuando nos encontramos con el lienzo la mirada se desvíe empática e ineludiblemente hacia la desdichada.

Hay que señalar además un curioso fenómeno que se produce en la historia de este cuadro y es la identificación poética entre Ofelia y la modelo, la poetisa y pintora Elizabeth Siddal, quien tras posar interminablemente para Millais vestida, dentro de una bañera, vio como su salud se debilitaba y esto, unido a sus excesos en el consumo de

---

[3] El tema del "Beau cadavre", ampliamente desarrollado en el romanticismo, tuvo también sus contrarréplicas en poetas como Gautier, en La comédie de la mort, ou Leconte de Lisle en La fontaine aux lianes o el propio Baudelaire en el durísimo poema "Une charogne".

láudano y opio, así como su desgraciada relación sentimental con otro prerrafaelita, Rossetti, la condujo a la muerte de manera prematura[4].

Ofelia se prepara para la última etapa de su viaje, a la deriva, el más literario y desgarrador de los adioses.

2. Ultima etapa : De Millais a Rimbaud

La serenidad que emana del cuadro, de la horizontalidad de sus sosegadas aguas es la misma que se puede encontrar en el primer grupo de cuartetos del maravilloso poema *Ophélie* de Rimbaud. Al principio todo duerme, las aguas son sombrías y negras, pero todo se compensa con la luminosidad y la blancura exagerada que emana del personaje. No hay ninguna presencia mórbida puesto que la muerta parece dormir apaciblemente, el movimiento es apenas perceptible. Rimbaud asocia el agua a la noche aportando un elemento nuevo al cuadro; el agua aparece como un espejo donde se reflejan las estrellas, elementos luminosos en la oscuridad ya que, en palabras de Bachelard, "la lune, la nuit, les étoiles jettent alors, comme autant de fleurs, leurs reflets sur la rivière". (BACHELARD: 1942: 104)

El maridaje entre el agua y la luna conduce a un nuevo tipo de ensoñación, más poderosa, más poética, pero también más melancólica[5]. Aquí tenemos el primer indicio de lo que será la composición visual del poema: un contraste de blancos y negros, mucho más violento que el colorismo de Millais. La tez de Ofelia, pálida como la nieve, nos hace pensar en la lividez de la muerte más que el rostro de Siddal, lleno de dulzura:

> **Sur l'onde calme et noire** où dorment les étoiles
> La blanche Ophélia flotte comme un grand lys,
>
> Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles ...
> On entend dans les bois lointains des hallalis.

Se conserva la apariencia vegetal de la joven,"flotte comme un lys", por supuesto un lirio blanco, la flor virginal por excelencia, en contraste total con el contexto nocturno del poema que seguirá en los versos siguientes en la dicotomía,

[4] Esta asimilación llegó a su punto culminante cuando al ser exhumada siete años después, los periódicos de la época titularon la noticia como "La exhumación de Ofelia".
[5] Joachim Gasquet, Jules Laforgue, Georges Rodenbach, entre otros muchos poetas, insisten en el aspecto lunar y el de la muerte asociada al agua, lo que Bachelard denomina "ophélisation" de las aguas.

“fantôme blanc/ fleuve noir”. Así Ofelia aparece diáfana, como si estuviera transfigurada, como una flor, una virgen envuelta en velos, y los juegos de aliteración de la “l”, consonante líquida, contribuyen a completar el ambiente de esta deriva fluvial, rectilínea, horizontal como el curso de la vida. Y este lento pasar, mas de mil años, es lo que produce la sensación de vértigo:

> Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
> Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir.
> Voici plus de mille ans que sa douce folie
> Murmure sa romance à la brise du soir.

La cifra no nos hace pensar en algo preciso sino vagamente atemporal. La repetición de la fórmula acusa la perennidad de este vagar en el tiempo y en el espacio, lo que Paule Lepeyre denomina “plaisir fugitif d’un être qui se meut dans un univers fuyant” (LEPEYRE. 1981: 42). Pero la noción de vértigo horizontal se combina en la huída con los círculos ondulatorios o vibratorios producidos por el agua, “l’onde calme et noire”, por donde la desdichada pasa una y otra vez, con sus paradas que ralentizan el desenlace, con una sensación de angustia existencial, de un no poder parar el tiempo.

Si hasta el momento la naturaleza adopta una actitud pasiva, como Ofelia, que está a merced de la corriente, a partir de ahora, en connivencia con el poeta, se anima progresivamente, y participa en la escena como una especie de armonía universal; las líneas verticales de los sauces y los juncos se inclinan ante el cuerpo e incluso expresan sentimientos,”pleurent”, “soupirent”, en unos versos de una musicalidad impresionante, tan del gusto de los simbolistas:

> Le vent baise ses seins et déploie en corolle
> Ses grands voiles bercés mollement par les eaux;
> Les saules frissonnants pleurent sur son épaule,
> Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.
> Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle;
> Elle éveille parfois, dans un aune qui dort,
> Quelque nid d'où s'échappe un petit frisson d'aile:
> Un chant mystérieux tombe des astres d'or.

Rimbaud, que ya había añadido al sentido de la vista el del oído, evoca con este lamento fúnebre de la naturaleza, en el verso final, la idea pitagórica de la armonía de

las esferas. Misterio, murmullos, el agua participa también de los sonidos, de los cantos que la naturaleza produce en homenaje a la difunta.

En la segunda parte del poema, este crescendo continúa y el animismo de la naturaleza se hace más explícito. Es precisamente "l'horreur sacré du visionnaire" lo que ha matado a Ofelia. Como Rimbaud, ha captado, cual acusmático avezado, el canto universal, el mensaje de la naturaleza, pero era tan frágil que no ha podido resistirlo. De ahí la importancia de los guiones que separan ciertos versos. Se comprende con claridad que el poeta habla de sí mismo. Rimbaud compara su situación a la de Ofelia y juzga su aventura poética como un drama existencial, una búsqueda tan trágica como la de Ofelia y Hamlet; en este segundo grupo de cuartetos, la heroína shakesperiana se convierte en el doble mítico del poeta, identificación que se sugiere por el apóstrofo "O pâle Ophélia" y por el hecho de dirigirse a ella en segunda persona. Ella se volvió loca en pos del amor y de la libertad, a los que también aspira:

> Ô pâle Ophélia, belle comme la neige!
> Oui tu mourus, enfant, par un fleuve emporté!
> -C'est que les vents tombant des grands monts de Norvège
> T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté;

Del cuadro sereno inicial, se pasa a una escena de ruido y movimiento. En lugar de flotar suavemente, es arrastrada por la corriente, su cabellera se retuerce entre los remolinos de agua, las consonantes líquidas dejan paso a las más ásperas dentales como la "t", repetida obsesivamente:

> C'est qu'un souffle inconnu, fouettant ta chevelure,
> A ton esprit rêveur portait d'étranges bruits;
> Que ton cœur entendait la voix de la Nature
> Dans les plaines de l'arbre et les soupirs des nuits;

El poeta visionario, el « voyant » es el depositario de los secretos del mundo a través de Ofelia:

> C'est que la voix des mers, comme un immense râle,
> Brisait ton sein d'enfant trop humain et trop doux;
> C'est qu'un matin d'avril, un beau cavalier pâle,
> Un pauvre fou, s'assit, muet, à tes genoux !

La búsqueda poética es transparente ya en la “parole étranglée”, para terminar en el más infinito y terrible de los silencios, el de la ahogada, pero también el del poeta loco, víctima de su propia ensoñación, aquel que más adelante dirá en *Une saison en enfer*: “Je ne sais plus parler”.

> Ciel, Amour, Liberté : quel rêve, ô pauvre Folle!
> Tu te fondais à lui comme une neige au feu:
> Tes grandes visions étranglaient ta parole
> - Et l'Infini terrible effara ton œil bleu.

La imagen de la nieve fundida con el fuego es el símbolo de lo efímero de la obra de arte y el consiguiente fracaso del artista, en el umbral de la demencia e incapaz de cambiar de vida. La naturaleza se animó a su paso, adoptó los atributos de la humanidad, mientras que ella se convierte en un lirio de agua, la pura Ofelia “s’est fondue à son rêve comme une neige au feu qui l’a rendue à l’eau pour l’éternité”. (LEPEYRE. 1981: 294):

> -Et le Poète dit qu'aux rayons des étoiles
> Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis;
> Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,
> La blanche Ophélia flotter, comme un grand lys !

Así el poeta, « voleur du feu », ya en primera persona, se une a la energía del cosmos y se confunde con él pero la única salida de esta situación es la muerte física aceptada, la supervivencia cósmica a la manera de Empédocles. Esta fusión, no está exenta de vértigo ni de delirios, es “le bateau ivre” que parece anunciar el verso “C'est que la voix des mers, comme un immense râle”. Es el fracaso y el repliegue sobre sí mismo: “J’ai essayé d’inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J’ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien ! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs ! (…) Mais pas une main amie ! et où puiser le secours ? » confesará en *Une saison en enfer.*

Nadie puede ayudarle. Ambos, Ofelia y Rimbaud van a la deriva, arrastrados por el río de la locura en un camino sin retorno. Con el poema de Rimbaud asistimos a la cristalización moderna del referente. Ya estamos, en palabras de Mallarmé, frente a "una Ofelia nunca ahogada", una "joya intacta bajo el desastre". Como dice Lucia

Puppo “Ofelia se ha deslindado de su primera dimensión corporal e histórica, puesto que su belleza no ha experimentado corrupción, y ha comenzado a pertenecer a todas las épocas”. Ofelia es Rimbaud pero es también el Yo poético de Dulce María Loynaz en “Juegos de agua”, de Alfonsina Storni en “Frente al mar” y otros muchos artistas, pintores, músicos, cineastas.... La figura de Ofelia queda como una clara sinécdoque, una cabellera flotando sobre las aguas [6](Fig.4) y “pendant des siècles elle apparaîtra aux rêveurs et aux poètes, flottant sur son ruisseau, avec ses fleurs et sa chevelure étalée sur l’onde ». (BACHELARD: 1942 : 98)

Bibliografía :

BACHELARD, G. (1942*) L’eau et les rêves. Essai sur l’imagination de la matière.* Editions Jose Corti. Paris.

CÁPONE PÉREZ, D. (2004) *Ofelia o el mal imaginario. Estudio de la evolución del personaje de Ofelia en tres obras dramáticas desde una mirada de género*. Santiago de Chile. [on line] Publicación electrónica. http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/capona_d.pdf.

SHAKESPEARE, W. (2001) *Hamlet*. Traducción y edición Ángel- Luis Pujante. Espasa-Calpe. Madrid.

PUPPO, M. L. “Antes y después, Ofelia”, [on line] Publicación electrónica. http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/puppo.htm

LEPEYRE, P. (1981) *Le vertige de Rimbaud, clé d’une perfection poétique*. Editions Payot. La Baconière. Neuchâtel.

[6] Un claro ejemplo es el cuadro de Odilon Redon, donde Ofelia es representada como una cabellera y unas flores.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4